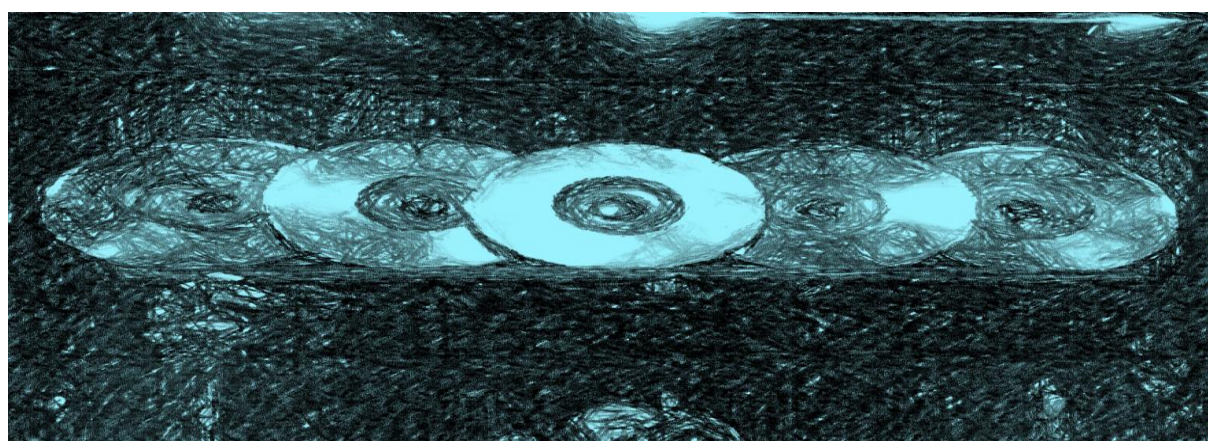


TIDSSKRIFT FOR NORDISK BARNEHAGEFORSKNING
NORDIC EARLY CHILDHOOD EDUCATION RESEARCH JOURNALParodi og det imaginære Afrika i en
lesning av *Rumpemelk fra Afrika*

Alfheim, Ingvild: Høgskolelektor, Institutt for barnehagelærerutdanning, Høgskolen i Oslo og Akershus, Norge.
E-mail: Ingvild-Kristin.Alfheim@hioa.no

Fodstad, Cecilie D.: Høgskolelektor, Dronning Mauds Minne. Høgskole for barnehagelærerutdanning, Norge.
E-mail: Cecilie.Fodstad@dmh.no

PEER REVIEWED ARTICLE, VOL. 15(4), p. 1-13, PUBLISHED 28TH OF AUGUST 2017



Sammendrag: Denne artikkelen analyserer Erlend Loe og Alice Bjerknes Lima de Farias bildebok *Rumpemelk fra Afrika* (2012). Her foretar vi en tematisk analyse av det imaginære Afrika som presenteres gjennom hovedpersonens Afrika-reise. Reisen er en jakt etter det som blir betegnet som «rumpemelk». Bildeboka er postmoderne og plasserer seg i en tradisjon etter fabelen, der fantasi, lek og besjelte dyr er sentrale element, men parodi og intertekstualitet spiller også en sentral rolle i hvordan det imaginære Afrika gestaltes. Målet med artikkelen er å foreta en tematisk lesning som undersøker hvordan bildebokas intertekstuelle og parodiske dialog med tidligere Afrika-forestillinger i barnelitteraturen danner grunnlaget for det imaginære Afrika som presenteres i denne spesifikke boka.

Nøkkelord: bildebokteori, den postmoderne parodien, litterære Afrika-forestillinger, postkolonial teori

Abstract: This article on Erlend Loe og Alice Bjerknes Lima de Faria's picture book *Rumpemelk fra Afrika* (2012) is a thematic analysis of the imaginary Africa which is portrayed through the protagonist's journey to Africa in search of what is termed "milk from the bum." The picture book is a postmodern picture book, and can be placed in the tradition of the fable, where play and fantasy and animated animals are central ingredients, but parody and intertextuality also play a central role in how the imaginary Africa is rendered. This article's intention is to analyse the way in which this picture book forms an intertextual and parodic dialogue with previous myths and pretexts of the tales of Africa in children's literature in the creation of the specific imaginary Africa of this book.

Keywords: Literary portraits of Africa, Picture books, Postcolonial theory, The Postmodern Parody.

Innledning og problemstilling

Bildeboka *Rumpemelk fra Afrika* av Erlend Loe og Alice Bjerknes Lima de Faria fanget vår interesse allerede da den kom ut i 2012. I 2014 skrev vi om den i en didaktisk sammenheng. Den gang foretok vi også en kort analyse av verket. Denne tidligere analysen konsentrerte seg om verkets språklige idiomer som vi mente var hentet fra tidligere generasjoners populærlitteratur. Vi viste til at Robinsonaden, som blant annet betegner en helt på oppdagelsesreise, skapte en grunnstruktur for boka (Alfheim & Fodstad, 2014, s. 129-131). Siden den gang har vi møtt barnehagelærere som sammen med oss har undret seg over boka. Noen av disse har påpekt at teksten er leken og morsom, men at den også er ambivalent. Én av dem uttrykte det slik: «Å, der er den merkelige teksten, der det ikke finnes mennesker i Afrika, bare snakkende dyr som plutselig blir så sinte. Den blir jeg ikke klok på.» Dette er utgangspunktet for at vi ville gå inn i en omfattende analyse av det imaginære Afrika som presenteres i *Rumpemelk fra Afrika*, der det humoristiske aspektet blir trukket fram. Vi ønsker å foreta en tematisk lesning, der Afrika-forestillingen og bildebokas intertekstuelle dialog med tidligere Afrika-forestillinger i barnelitteraturen er analysens omdreiningspunkt. Problemstillingen vår er:

Hvordan kan vi forstå det parodiske i Loe og Lima de Farias tekst i lys av kulturelle Afrika-stereotyper?

For å se nærmere på disse spørsmålene, vil vi innledningsvis presentere noen teoretiske refleksjoner knyttet til barnelitterære Afrika-forestillinger og definere hvordan vi forstår parodibegrepet og hvilken *funksjon* denne parodien har. Deretter analyserer vi det siviliserte leke-Afrika og diskuterer fremstillingen av den hvite erobreren og det dyriske i det afrikanske. Vi studerer også denne boka opp imot intertekstuelle referanser og dermed andre framstillinger av det afrikanske i barnekulturen. Aller først vil vi gi en kort presentasjon av boka.

Kort om boka og bildeboka i det postmoderne

Bildeboka handler om en liten gutt som heter Marko. En dag ved frokostbordet spør moren hva han vil ha å drikke til maten, og gutten svarer rumpemelk. Slik melk finnes ikke, mener foreldrene, men Marko bestemmer seg for å motbevise dette. Han mener at rumpemelk finnes i Afrika og drar dit. Der møter han besjete dyr og spør dem alle om de kan hjelpe ham å finne rumpemelk, men dyrene reagerer med sinne når han spør og graver. Endelig møter Marko en elefant som har mistet brillene. Slik får Marko hjelp, ved at han kjøpslår med elefanten. Til sist reiser han hjem med en tankbil full av rumpemelk og foreldrene må innrømme at gutten hadde rett hele veien.

Vi betrakter *Rumpemelk fra Afrika* som en postmodernistisk bildebok som kan sies å plassere seg i en tradisjon etter fabelen, der fantasi, lek og besjete dyr er sentrale element. Fortellingen kan betegnes som fantastisk, blant annet fordi det skjer mange fantastiske ting. I dette universet er det mulig å brette en liten gutt til et papirfly på ett oppslag, men så framstår gutten som like hel på neste oppslag. Postmoderne bildebøker kjennetegnes ofte ved at de leker og ironiserer med andre (barne)kulturelle univers. Det innebærer at man blander høy- og lavkultur, parodierer sjangre og lager nye vrier på gamle fortellinger, anvender hyppig intertekstualitet av både visuell og verbal art og er polyfone (Sipe & Pantaleo, 2008). Vi skal studere nærmere hvordan anvendelsen av parodisk lek kan forstås.

Teoretiske refleksjoner knyttet til barnelitterære Afrika-fortellinger

Historisk sett har mange barnekulturelle fortellinger om Afrika handlet om de ville dyrene i jungelen og den hvite tilreisende oppdageren, slik vi kjenner det i adventure-sjangeren. Afrika har blitt framstilt som vestlige barns fantasidyrhage (Ørjasæter, 2009, s. 33), som det mørke ukjente (Kapúscinski, 1998), og i populærkulturen blir den hvite barnehelten mørkets forkjemper som overvinner seg selv i

usiviliserte jungellandskap (Fanon, 2008). Måten den hvite helten blir framstilt på i tradisjonell forstand i barnelitteraturen, har mange sammenhenger med måten barnehelten blir framstilt på i *Rumpemelk fra Afrika*. Det som i hovedsak skiller denne fra tidligere tiders fremstillinger av det afrikanske i barnelitteraturen, er det parodiske aspektet.

Paroditeorier

Margareth A. Rose definerer parodi som «the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material» (Rose, 1993, s. 52). Ordet «parodi» kommer fra gresk og betyr sidesang. Vi omtaler noe som parodisk når det etterligner et annet kunstnerisk forelegg. Parodien skiller seg imidlertid fra den rene etterligningen ved at den gjerne kaster et nytt og ofte komisk lys over originalen; det parodierte materialet blir satt inn i en annen sammenheng og får dermed en ny funksjon (ibid., 1993, s. 6–7). Når Rose snakker om utspilt lingvistisk eller artistisk materiale, vil dette altså romme både generelle sjangre eller strukturer, det vi kan kalle generelle parodier, og mer spesifikke parodier som peker på en bestemt tekst (Rose, 1993, s. 52).

Ifølge Linda Hutcheon, som har spesialisert seg på postmodernismen, er postmodernismen ofte preget av sterke innslag av parodi og ironi. Dette må vi tenke på som: «a critical revisiting, an ironic dialogue with the past, both art and society» (Hutcheon, 1988, s. 4). Parodi kan altså forstås som en slags humoristisk eller ironisk grunnmodus. Til forskjell fra Rose mener Hutcheon at parodi vel så gjerne kan peke på historiske eller sosiale grunnstrukturer som et artistisk råmateriale.

Metodiske betraktninger

Vi baserer oss på en bildebokteoretisk tilnærming, der både det visuelle og verbalteksten samarbeider om å skape mening. Fortolkningen av ikonoteksten(e) blir dermed en sammensatt estetisk prosess. Begrepet brukes for å beskrive bildebokas egentlige tekst. Ikonotekstbegrepet er dessuten et hermeneutisk tekstbegrep; det innebærer at den visuelle fortolkningen påvirker det verbale og motsatt. Når man fortolker verket, kan dermed den nye tolkningen utvide neste lesning (Hallberg, 1982, s. 165). Bildeboka som medium muliggjør et mangfold av ikonotekster og følgelig et mangfold av lesninger. I en tematisk analyse vil det være behov for å fortolke ikonoteksten, men iblant også trekke fram enkeltelementer fra tekst og bilde separat. Med denne tematiske lesningen ønsker vi å undersøke helt spesifikke sider ved den ideologiske framstillingen av en imaginær afrikareise. John Stephens hevder at barnelitteratur generelt og bildeboklitteratur spesielt har et særlig forhold til den ideologiske konteksten den er blitt til i og leses innenfor (Stephens, 1992, s. 8). Dette handler blant annet om bildebokas bruk, da bildebøker ofte anvendes i institusjoner, slik som i barnehager. Derfor synes det fruktbart å se den ikonotekstuelle diskursen i *Rumpemelk fra Afrika* i et kryssmøte med litteraturteoretiske sjangerforståelser knyttet til parodien og kulturteoretiske perspektiver hentet fra postkolonialismen.

En Afrika-fortelling med en ny vri?

La oss nå se nærmere på *Rumpemelk fra Afrika*. På første oppslag møter vi Marko som kjeder seg og er tørst, der han ligger med magen over en bordflate. En litterær karakters navn er gjerne et viktig ledd i det barnebokforskeren Maria Nikolajeva kaller den implisitte karakteriseringen, for navn er forbundet med identitet (Nikolajeva, 2002, s. 268). Navnet «Marko» er ikke uvanlig i dagens Norge, men heller ikke vanligere enn at navnet alluderer til oppdageren Marco Polo. Allusjonen blir forsterket når vår lille hovedperson reiser langt av sted. En vanlig grunnstruktur innenfor fortellingens sjangre er det vi kaller reisestrukturen eller hjemme-borte-hjemme-strukturen. *Rumpemelk fra Afrika* følger denne strukturen.

Ordet «Afrika» møter vi flere ganger allerede på omslaget. Det er skrevet på et gult veiskilt, pilen peker mot høyre, i den retningen man blar i en bok. Motivet er av Marko og noen av de afrikanske dyrene, og for øvrig spilles det på Tine melkekartongs farge og design.

Afrika-turen strekker seg over tjue oppslag og omhandler møter med en rekke forskjellige dyr. Streken veksler mellom en fargesterk tegneseriestil og svarte silhuettsjablonger. Selv om verbalteksten navngir spesifikke geografiske stedsnavn som kontinentet Afrika (ordet «Afrika» er nevnt sju steder i verbalteksten samt i tittelen) og savanneområdet Ngorongoro (nevnes én gang) kan ikke ikonoteksten leses som et spill på «virkeligheten». Likevel er det interessant hva selv de mest absurde representasjoner av stedsspesifikke steder skaper eller gjenskaper av tidligere forestillinger om det imaginære Afrika. En bildebok om en reise til Afrika er noe annet enn en reise *Til Huttetuenes land* (Sendak, 1963), selv om begge er like oppdiktete og litterære. Både verbalteksten og bildene fører oss inn i et barnlig velbehag av fantasiens grensesprengende og tidvis fryktinngydende lek med tabuforestillinger og retten til å tro på noe så forunderlig som rumpemelk. Hendelsene er rå og komiske, og verbalteksten benytter seg av finurlig lek med idiommer og gamle ord.

Et siviliserte leke-Afrika?

Det er nærliggende å tolke det dithen at handlingen i *Rumpemelk fra Afrika* starter i Vesten, hjemme på kjøkkenet. «Han ligger med overkroppen over bordet og lager verdens mest irriterende klikkelyd med tungen», leser vi (Loe & Lima de Faria, 2012, 1. oppslag). I lys av forsidebildet, tittelen og denne ansatsen, kan vi lese klikkelyden som et frampek mot den eksotiske Afrika-ferden. Klikkelyden får oss til å tenke på en rekke afrikanske språk, som khoisanspråk og enkelte bantuspråk.

Litteraturprofessor Seth Lerer, som har skrevet om robinsonaden og barnelitteraturen i et kapittel som heter «Canoes and Cannibals, Robinson Crusoe and its legacies», gjør rede for noen karaktertrekk i adventure-sjangeren: «In all these books, there are adventure and enislements, parents and children, runaways and returns.» (Lerer, 2008, s. 131). Eventyret og det å reise av gårde på egenhånd, er det som setter i gang handlingen i *Rumpemelk fra Afrika*. Marko reiser ut på egenhånd og blir oppdager, men han må ikke rømme fra mor og far, for de gjør ingenting for å stoppe ham. Verbalteksten lyder: «Da drar jeg til Afrika og henter rumpemelk selv. God tur, sier pappaen uten å se opp fra geværet. Ikke snakk med fremmede, sier mamma. Og husk solkrem.» (Loe & Lima de Faria, 2012, 4. oppslag). Denne dialogen utspiller seg på et oppslag der den visuelle modaliteten viser Marko som har vandret ut av tømmerhuset i skogen på venstresiden mot bussen som venter i den høyre horisonten. Den grønne, brune og rosa skogen framstiller et eventyrscenário, men stilistisk ligner trærne på wunderbaum-trær og setter reisen i et komisk lys. Neste oppslag viser bussreisen. Her er også illustrasjonen heldekkende og uten ramme. Leserens betrakterposisjon blir som en passasjer på bussen. Landskapet utenfor er rosa og konturene av et slott bringer oss inn i det eventyrlige, samtidig med at de duvende rosa åsene minner om rumpeballer.

Når Marko ankommer Afrika, er det første som møter ham «en politignu som står og dirigerer trafikken» (Loe & Lima de Faria, 2012, 5. oppslag). Bildet av gnuen i Afrika er relativt tilforlatelig. Han har store øyne og er kledd i en politiuniform, men han drikker fra en rosa kopp med sugerør. Hele gnuen er fargelagt lyseblå og ser først og fremst snill ut. Settingen oppleves som en overgang fra det eventyrlige reiselandskapet, da mye luft gjør motivet mer karikert. Dette er ingen vill imaginær lekejungel, slik Albert Åberg for eksempel reiser til med sitt lekehelikopter i Gunilla Bergströms *Du er en luring*, Albert Åberg (1976). Marko ankommer et sivilisert leke-Afrika.



Illustrasjon 1ⁱ. Marko ankommer en tilsynelatende sivilisert og fantastisk versjon av Afrika.

Skattejakt og små oppdageres selvrealiseringsprosjekter

En reiseberetning, med en helt som heter Marko, har altså noen klare konnotasjoner. Kristin Ørjasæter gjorde en studie i 2009 av dokumentariske safaribøker for barn. Denne studien gir et innblikk i hvordan reiseskildringene fra 1800-tallet (Mungo Park, kaptein Tuckey, professor Christen Smith, David Livingstone og Henry Mortone Stanley) og adventure stories-sjangeren forsterket en kollektiv forestilling om Afrika som «ugjennomtrengelig, barbarisk og vilt» (Ørjasæter, 2009, s. 32). Ørjasæter viser til hvordan reiseberetninger fra Afrika er blitt nylest i et postkolonialistisk lys og betraktet som dramatiske vitnesbyrd om «selvrealiseringsprosjekter der hvite menn fikk anledning til å teste ut sine grenser og overlevelsessevner og bli Hvit Mann» (ibid., s. 33). Ørjasæter skriver: «I kolonialismen har det åpnet seg et imaginært rom der Afrika fungerer som et litterært sted for opplevelse og selvrealisering, også av kulturell overlegenhet. Dette gjelder uansett om det er snakk om fiktive eller dokumentariske forestillinger» (ibid., s. 34). Hvit Mann, skrevet med store bokstaver, er ifølge Said (1978) en terminologi for den litterære maktposisjonen vestlige tenkere har gestaltet for seg selv i litteraturen. Når Ørjasæter beskriver forestillingen om Afrika som et sted som er «ugjennomtrengelig, barbarisk og vilt» (Ørjasæter, 2009, s. 32), gjelder dette altså ofte det stereotype, barnelitterære Afrika.

Men reiseberetninger handler både om den kulturen som skildres og den kulturen som skildrer. Når man kontrasterer seg selv mot det som er annerledes, gjentar eller forteller man noe om seg selv som kan utfordre eller opprettholde en identitet og eventuelle maktposisjoner (Bhabha, 1994, s. 44–45).

Når Marko går av bussen, viser bildene et urbant miljø med blokker og trafikk. Her hersker det (tilsynelatende) lov og orden, der politiet dirigerer, og det er trafikkregler og gateløys. Så stiller Marko et spørsmål som avslører at han ikke er en tilfeldig turist. I verbalteksten står det: «Kunne du være så vennlig å fortelle meg hvor jeg kan kjøpe rumpemelk? spør Marko» (Loe & Lima de Faria, 2012, 5. oppslag). Idyllen brytes, og på høyre side av oppslaget forvandles politignuen til en mørk og aggressiv silhuett. I verbalteksten leser vi at politignuen utbryter: «Unna vei før jeg kaster deg i kasjotten.» (ibid.). Lignende hendelser gjentar seg: Marko møter først en eller flere tilforlatelige Disney-lignende figurer. Fargene er da lyse og klare, men idet han stiller skattejaktsspørsmålet om rumpemelk, forvandles illustrasjonene til sort-hvitt og karakterene blir aggressive.

Hvis vi leser *Rumpemelk fra Afrika* med et postkolonialistisk blikk, framstilles Markos pappa som et karikert mannsideal. Han sitter og pusser børsa (Loe & Lima de Faria, 2012, 2. oppslag). Jegermotivene forankres både visuelt og verbalt, og illustrasjonen av faren som pusser geværet på nest første oppslag, gjentas på nest siste oppslag. Han kan leses som Hvit Mann og Marko, sønnen hans, kan leses som Hvit Gutt. Marko har et typisk etnisk nordisk utseende, med lys hud og blondt hår og røde roser i kinnene. Han gjør opprør og reiser langt av sted for å finne en sparsom ressurs - «hemmelig» rumpemelk - og ender opp med å importere melken i en tankbil til Vesten. Når oppdageren Marko møter de besjelte dyrene, oppstår en slags verbal kamp. Han starter jakten med et meget sivilisert spørsmål. Etter hvert som han møter flere og flere av de afrikanske, snakkende savannedyrene, blir spørretonen mer pågående og dyrene framstår som janusansikter: «Hva drikker du? spør Marko. Ingenting spesielt, sier Flodhesten. Jeg tror det er rumpemelk, sier Marko.» (ibid., 6. oppslag). Marko vinner ikke kampene verken verbalt eller nonverbalt. Når han konfronterer flodhesten, kommer denne med drapstrusler: «Hvilket afrikansk dyr tror du lemlester flest folk?» (ibid., 8. oppslag). I møte med gorillaghettoen i Ngorongoro oppstår en ontologisk finnes/finnes ikke-diskusjon. Diskusjonen ender med Hvit Gutts fysiske avmakt. Diskusjonens form ligner en type argumentasjon som vi ofte hører at barnehagebarn bruker, nemlig å gjenta et utsagn mange ganger, slik: «jojojo» eller «neineinei». Visuelt sett ser vi at Marko blir basketball for gorillafamilien (ibid., 10. oppslag). Marko blir stadig mer verbalt pågående, og til slutt tyr han til et kjent maktgrep - kapitalkrefter trekkes inn idet helten vår lover å betale godt for kunnskapen. Her kan vi si at Marko etterstreber den hvite manns kolonimakt, men igjen kontres han bokstavelig talt. Gribben, som kan sies å ligne Daffy Duck, finter etter ham med store røde boksehansker (ibid., 11. oppslag). I møte med en sjiraff, blir helten slukt hel, men legger seg på tvers for å irritere sjiraffen, slik at han nyses ut. Først i det siste møtet er det slik at Marko ikke bare overlever, men også overvinner hindringene. Han «kjøpslår» med en tryglende elefant som har mistet brillene sine. Marko spør hva han får for det. «Du kan få en bit elfenben, sier elefanten. Kineserne, de raringene, betaler stort for det, har jeg hørt. Eller om det var japanerne. Jeg husker ikke så nøye. Penger på bok blir det uansett.» (ibid., 13. oppslag). Marko finner brillene og «redder» både seg selv og elefanten og finner endelig rumpemelksskatten.

Rumpemelk fra Afrika kan tolkes som en variant av oppdager-fortellingen. Vi kan tolke det dit hen at vår lille «uskyldige» helt nå har testet ut sine grenser og overlevelsessevner i det ville Afrika, funnet skatten og endelig blitt Hvit Mann. I denne sammenhengen er det kanskje ikke ubetydelig at det er brillene - en metafor for eller en forlengelse av blikket - det kjøpslås om, da det å se knyttes til innsikt. Det er mulig å tolke hendelsen dit hen at «den hvite mann» lærer «den dyriske afrikaneren» å se ting på samme måte som han selv gjør. Hovedpersonen er på en oppdagelsesreise som oppdager og kultiverer det som allerede er oppdaget og kultivert, og dermed framstår heltefortellingen som komisk, som: «The comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material» (Rose, 1993, s. 52). Både den visuelle og den verbale modaliteten er med på å skape en grunnmodus av komikk. I illustrasjonene

gjøres dette blant annet gjennom karikaturer. Flere av scenene vil mange barn oppfatte som en lek, for eksempel å kaste ball, fly med papirfly eller kjøre med lekebiler. Verbalteksten har dessuten et komisk stilregister i all sin bruk av fyndord og tegneseriesjargong. I den forbindelse kan det nevnes at aggresjonen, det ville, også er med på å skape spenning, og for mange barn vil også dette være med på å bidra til gjenkjennelse fordi denne voldsomheten er noe barn kan ha behov for å få utløp for gjennom lek og i litteratur.

Den dyriske afrikaneren og identifikasjon

Kritikken av hvordan barnekulturen framstiller Afrika er gammel. Vi kan lese om den i Frantz Fanons *Black Skin, White Masks* som kom første gang i 1952, her sitert i 2008 utgaven:

«The Tarzan stories, the sagas of the twelve-year-old explorers, the adventure of Mickey Mouse, and all those ‘comic books’ serve actually as a release for collective aggression. The magazines are put together by white men for little white men. And that is the heart of the problem» (Fanon, 2008, s. 112–113).

Fanon påpekte at barn i den koloniserte verden vokste opp med å konsumere det han omtalte som den omfangsrike og aggressive vestlige populærkulturen. Et gjennomgangsmotiv der var kampen mellom hvit helt og svart demon, og dermed havnet de fargede barna i et dilemma når de forsøkte å identifisere seg med karakterene: de kunne enten tenke seg inn i rollen som den hvite helten som ikke lignet dem selv, eller som den demoniske svarte (Bhabha, 1994, s. 76).

Valget av identifikasjonsfigurer for afrikanere som leser *Rumpemelk fra Afrika* vil enten falle på besjelete dyr eller man vil sympatisere og identifisere seg med Marko, i den grad man identifiserer seg med noen i komikken. Dyrekarakterer er overalt i bildebøker, og som Anne Skaret viser til i sin Phd-avhandling fra 2013, så vil dyrene befinne seg på en skala mellom det dyriske og det antropomorfe. Påkledd, snakkende dyr på størrelse med menneskelige karakterer kan ofte signalisere noe jevnbyrdig, men de kan også ivareta en hybrid og ustabil mellomposisjon mellom dyr og menneske (Skaret, 2013, s.180). Samtlige afrikanske dyr har her for lengst blitt (forsøkt) sivilisert. De har etablert vestlige vaner; her finner vi trafikkmøljer, og løvene er ihuga strandpartyløver kledd i bermudashorts. Elefanten har hawaiiiskjorte, og andre dyr ser vi i helsetrøyer. Gorillaene lever jungelens slaraffenliv med tv-titting og med basketcapsen godt trukket ned over ørene.

Dyrekarakterene i boka er menneskelignende, men ikke like menneskelige som for eksempel dyrene i Andeby, noe som understrekes av den doble visuelle uttrykksformen gjennom å gjengi dyrene på to måter: I farger og i sort-hvitt-versjoner. Skyggesiden kommer ofte mot leseren når man vender om sidene i boka, og fortellingen kan på denne måten sies å utnytte noen av de spesielle forutsetningene bildebokformatets medium byr på. Dyrene bryter stadig vekk med det vi etter Fanon (2008) kan kalle sin *hvite eller menneskelige maske* og viser fram sin *svarte, bestialske skyggeside*. Rumpemelk-fortellingen både bryter med og opprettholder en klassisk barnelitterær forestilling om Afrika. Kanskje er det slik at fargebruken er med på å understreke denne glidningen? Når bildene gjengis i sort-hvitt, så kan det også være et signal til å lese karakterene mer som reminisenser av gamle fortellinger som stammer fra før fargefotoet kom på markedet. Det er selvfølgelig også mulig å lese dyrene som Markos kosedyr, som han leker med på en indre reise, men likevel både opprettholder og utfordrer ikonoteksten et imaginært leke-Afrika.

Dyreviser om Afrika og besøk i Disneyland

I *Rumpemelk fra Afrika* kan vi si at det finnes en generell parodi som etteraper robinsonaden / adventure-sjangeren, og en mer spesifikk parodi som knytter seg til allusjonene eller de intertekstuelle referansene vi finner i teksten. Disse allusjonene fører på et vis en samtale med særlig tre tekster som

vi skal studere nærmere. En spesifikk undertekst eller allusjon peker mot Torbjørn Egners vise «Dyrene i Afrika» (1953). Faktisk får allerede omslaget på boka oss til å tenke i den retning, for vi skal på reise til nettopp dyrenes Afrika. Marko møter en sjiraff med halsvondt som sluker ham hel. I Egners vise har vi de to strofene:

«Og nede i sjiraffenland, der var det sorg i valsen
 For åtte små sjiraffer hadde fått så vondt i halsen
 Oja oja ahaha, oja oja ahaha
 [...]
 Men da kom doktor Nesehorn med hatt og stakk og briller
 Og så fikk alle hostesaft og sorte små pastiller» (Egner, 1951).

I Loes tekst leser vi: «Marko møter en giraff som hoster tuberkuløst og stakkarslig. Er du en halspastill? spør giraffen. (...) Jeg velger å tro at du er en halspastill eller et antibiotikum, sier giraffen og legger Marko på tungen og skyller ham ned med noe som Marko synes smaker fantastisk.» (Loe & Lima de Faria, 2012, oppslag 12). Giraffen virker med dette utsagnet både lærd og naiv. Han kjenner til medisiner, til og med antibiotika, og det er ikke så verst for et savannedyr, men samtidig er han ikke i stand til å skille en gutt fra en halspastill. Det intertekstuelle spillet med Egner setter Afrika-forestillingen i en slags postmoderne dialog med det populærkulturelle. Teksten synes å insistere på at den ikke skildrer det egentlige Ngorongoro, men en gøy og satirisk nyversjon av Egner. Vi kan tolke det dit hen at dyrene i denne nye «dyrevisa» handler om dyr som for lengst er gjennomsviviliserte og til og med kjenner til begrep som «antibiotikum», samtidig er disse dyrene også villere enn Egners varianter. I Egners dyrevise hadde allerede dyrene «hatt og stakk og briller», men dyrene virket likevel barnlige og uskyldige. Det er heller ikke noen ytre tilreisende karakterer som er menneskelige og som utfordrer dyrene hos Egner. Fortellerstemmen forholder seg sympatisk til fabeldyrene sine.

Den andre allusjonen til en undertekst i *Rumpemelk fra Afrika* kan vi lese i verbalteksten i en avskjedsutveksling mellom Marko og elefanten. Avskjeden er på swahili og lyder: «Hakuna matata, sier elefanten. Hakuna matata sjøl, sier Marko.» (Loe & Lima de Faria, 2012, 18. oppslag). På swahili er Hakuna matata en hilsen, et begrep, en livsfilosofi, et farvel, en høflighetsfrase og et ønske. Det handler om å ønske hverandre problemfrie dager når menneskers veier tilfeldigvis krysses. Derfor passer hilsenen godt innenfor tekstens univers, ettersom den utveksles på et sted der Marko forsones med et av dyrene han til nå har kjempet imot. Funksjonen innenfor fortellingen er en slags happy-ending: «Måtte dine dager passere uten bekymringer».

De fleste vestlige lesere vil forstå denne hilsenen. Ikke fordi norske lesere er så gode i swahili, men fordi det også er en allusjon til Disneys *Løvenes konge* (Allers & Minkoff, 1994) og *Løvenes konge 3 – Hakuna matata* (Raymond, 2004). Vi har allerede nevnt at tegnestilen har gitt oss assosiasjoner til Disney. Nå etableres dialogen konkret med *Løvenes konge*, der handlingen er lagt nettopp til Afrika. I filmen finner vi en lang sekvens der to karakterer – marekatten Timon og vortesvinet Pumbaa – oppdrar den forviste løveprinsen Simba. Deres livsmotto i eksiltilværelsen er nettopp Hakuna matata. I en sang fra filmen blir uttrykket forklart som «ingen bekymring for resten av din levetid»:

«Hakuna Matata! What a wonderful phrase
 Hakuna Matata! Ain't no passing craze
 It means no worries for the rest of your days
 It's our problem-free philosophy
 Hakuna Matata!» (Allers & Minkoff, 1994).

I *Rumpemelk fra Afrika* markerer ikonoteksten kanskje en slags hyllest til at det meste kan det lekes og tulle med. I boka kommer det fram et skøyeraktig og relativt problemfritt forhold til de stereotypene det lekes med, enten de er kjønnsstereotypisk eller kulturstereotypisk. Timon og Pumbaa har klovnerollene i filmen og utgjør hvilesekvensen i *Løvenes konge* (Mjør, Birkeland & Risa, 2006, s. 214). Tematikken i *Løvenes konge* dreier seg om et Hamlet-inspirert ansvarsmotiv om å finne seg selv og vise respekt for sitt kall (ibid., s. 212), men akkurat slik narren i tragedien gir et alternativ til det store ideologiske grunntemaet, viser disse to karakterene fram et alternativt levesett. Ideologien er så besnærende at den til og med er et potensielt hinder for at løveprinsen, Simba, vil komme til å kjempe for sin rett til tronen. Plasseringen av sangen om Hakuna matata kommer i filmen rett etter en replikkutveksling der Timon sier: «Hvis verden vender deg ryggen, så vender du den ryggen.» Når løveprinsen innvender at det strider mot hans oppdragelse, får han beskjed om at han kanskje trenger omskolering (Allers & Minkoff, 1994). Måten narrene tolker swahilifrasen på, er å dyrke det hedonistiske, som må sies å være en fri tolkning av det originale swahili-ordtaket. Den kulturelle bruken av ordtaket signaliserer ikke en filosofi om fullstendig ansvarsfraskrivelse. Etter *Løvenes konges* massive suksess, har frasen fått et oppsving; marekatten og vortesvinet ble hovedkarakterene i *Løvenes konge 3 – Hakuna matata* (Raymond, 2004).

I våre dager spilles Hakuna matata-sangen ofte på klassiske turiststeder over hele Afrika med budskapet om at man skal gi slipp på alle sorger. La oss nå vende tilbake til *Rumpemelk fra Afrika*. Hvis vi sammenstiller Hakuna matata-hilsenen med den visuelle framstilling av hvordan dyrene er kledd, kan man tolke dette som en kommentar til at Disney-kulturen både har satt sitt preg på det moderne Turist-Afrika og den barnlige lekeforestillingen om det imaginære Afrika. Elefantens hawaiiiskjorte kan tjene som et eksempel. Kanskje kan man dermed også lese og forstå Loe og Lima de Farias tekst som en slags parodisk sidehistorie eller forlengelse til de afrikanske lekelandskapene i Disney-fortellinger? Løvene og gnuene i *Løvenes konge* er ganske naturtro framstilt visuelt, og de ytrer seg stort sett alvorlig verbalt, mens narrefigurene er gjennomført komiske. Dyrekarakterene i *Rumpemelk fra Afrika* ligner i så måte på marekatten og vortesvinet. *Løvenes konge* skiller seg fra *Rumpemelk fra Afrika* ved at identifikasjonen er med dyrene. Her er det ingen mennesker som forstyrrer eller setter det at dyr blir framstilt som menneskelige i et ambivalent lys. Dyrene utgjør derimot en fare for hverandre.

Den tredje intertekstuelle dialogen som vi vil gjøre oppmerksomme på, er knyttet til den afrikanske elefanten som skal bringe Marko til sitt mål. Marko hjelper som sagt elefanten å finne brillene sine, og i retur får han en tankbil med rumpemelk. Det er ikke Marko som gir elefanten briller i denne fortellingen – brillene var der, og så mistet elefanten dem. Den barnekulturelle afrikanske elefanten har tidligere blitt gjenstand for heftig diskusjon med utgangspunkt i en annen elefant i barnelitteraturen, Jean de Brunhoffs *Histoire de Babar – le petit elephant* fra 1931. Allerede i 1985 kom Ariel Dorfam ut med boka *The Empire's Old Clothes. What the Lone Ranger, Babar, the Reader's Digest, and other false friends do to our minds*, og i en artikkel fra 2007 stiller Herbert Kohl spørsmålet om ikke bøkene om Babar burde brennes. Babar-fortellingene leses da som en allegori over fortellingen om fransk kolonialisering. Den nakne afrikaneren måtte få på seg klær, bli kultivert og forstå storbyens kodeks samt hogge ned jungelen for å bli akseptert. Dyrenes egentlige natur, firbente og nakne, fornektet og gjøres til skamme (Dorfam, 1985; Kohl, 2007). I *Rumpemelk fra Afrika* ser vi også en sivilisert elefant, en elefant som til og med foretar samfunnsanalyser av kinesernes rolle i Afrika. Til tross for elefantens (halvforvirrede) viten om kinesernes rolle i Afrika, er elefanten det eneste dyret som allerede er svekket i sitt møte med Marko. Han møter Marko med en mangel og klarer dermed ikke å ivareta sin maktposisjon i møtet.

På oppslag 13, der vi møter den fortvilte elefanten, vil leseren kunne se det samme som Marko, nemlig at brillene henger i et tre like ved. I det ene brilleglasset sitter to små fugler i et rede og skåler i det vi antar er rumpemelk. Verbalteksten kommenterer aldri hva det er som gjør rumpemelk så

fantastisk, ei heller hvorfor småfuglene feirer. Illustrasjonene kan sies å skape en tolkningsutfordring, det Wolfgang Iser kaller tekstens tomrom (Iser, 1978, s. 22). Vi kan for eksempel tenke oss at rumpemelk representerer virkelig og verdifull viten, en slags Mother Africa's vidundermelk, men det er også mulig å tenke på bildet som en forklaring på hva som har skjedd før elefanten mistet brillene sine. Kanskje han var i et lystig lag der det rett og slett ble for mange rosa bobler, og at elefanten snublet, slik at brillene for i været og havnet på en gren? Spørsmålet blir da: Hva skal vi lese elefantens skjødesløse fylleferd som et symptom på? I en spissformulering kan vi si at alle vet at Dumbos og Babars barnebarn drikker, men ingen vet hvorfor de drikker. I denne bildeboka, hvis vi studerer alle dyrekarakterene i oppslagene, ser vi at samtlige har et sugerør eller en boble ned i den samme beruselsen. Hutcheon (1988, s. 4) er opptatt av at parodien kan rette seg mot både kunsten og samfunnet. Når vår lille erobrer reiser til en verden som allerede er erobret, for å stikke sugerøret ned i ressursbanken deres, minner det den voksne leseren på en samfunnsmessig historisk realitet. Koloniherrerne har for lengst tappet Afrika. Denne nye hemmelige ressursen – rumpemelkkilden – er kanskje kilden til barnlig magi og glede, men den symboliserer også en slags rus som ligger over Ngorongoro. Dessuten spiller rusmotivet opp under turistmotivet og byr på en forestilling om vestens Afrika som charterselskapenes grisefester. Teksten går inn i klisjeene om dyrenes Afrika og bekrefter dem. Sammenstillingen med den komiske erobrer-myten og overdrivelsene er også komiske eller til og med dystopiske. Loe og Lima de Faria (2012) minner oss om at Afrika ikke lenger kan være et sted langt borte som kan erobres av den eventyrlystne, og på noen måter kan boka deres kanskje også sies å tematisere at det egentlig ikke var slik på 1800-tallet heller.

Barnet som erobrer – en forskyvning av makt?

I postkoloniale lesninger av barnelitterære tekster har det blitt trukket fram at barnet har en underlegen maktposisjon. Ifølge Clare Bradford (2007) hevdet Perry Nodelman i 1992 at barnet står i en særstilling fordi de er underlagt voksnes bestemmelse og definisjonsmakt, og dermed oppstår det en slags parallellitet i fortellinger der det er flere undertrykte karakterer. Bradford trekker imidlertid fram at forholdet mellom barn og voksen, og forholdet mellom (post)kolonist og (post)kolonisert ikke er jevnbyrdig. Barnet befinner seg i et stadium på vei til å bli voksent, mens den undertrykte koloniserte vil forbli i en underlegen posisjon (Bradford, 2007, s. 7). Samtidig vil det forhåpentligvis være mulig at den hvite mannen ikke alltid vil være en undertrykker. En kulturell identitet trenger ikke å være uforanderlig og evig, sier Bhabha (1996, s. 66). Barndommen og dets forbindelse med barnelitteraturen er dessuten av en slik art at det er vanskelig å behandle barnets avmakt i barndommen som et stadium. Barndommen er intenst til stede mens man befinner seg i den. For mange barn vil fortellingen i *Rumpemelk fra Afrika* først og fremst være en lek med barnas muligheter til å overvinne farlige hindringer og foreldre som alltid skal definere hvordan verden henger sammen.

Ikonoteksten utnytter også den visuelle komikken i størrelsesforholdet på lille Marko og de store voksne, eller de store dyrene, og gjør at historien kan leses som et arketypisk David mot Goliat-motiv. Dette bringer oss inn på barnemakt. Barnemakt er noe annet enn voksenmakt. Den er blant annet begrenset, men ett av de stedene barnet kan utøve makt, er i leken (Nikolajeva, 2006, s. 38) og i fantasien. I Loe og Lima de Farias univers er det dyr som skal overvinnes, foreldre som skal motbevises og skatter som skal erobres. Ikonoteksten skaper selv en avstand mellom barn og voksen. Far er jeger, han har våpen, men sønnen har ikke tilgang på våpen og reiser tomhendt ut på ferden. Mammaen til Marko sier til Marko at hvis rumpemelk hadde vært til, ja, da hadde de lært om det på skolen (Loe & Lima de Faria, 2012, 2. oppslag). Argumentasjonen er altså knyttet til de voksnes institusjonsmakt: det vi voksne bestemmer at barn skal lære, postulerer de voksne i denne teksten som det som er sant. Markos mamma mener også at om rumpemelk hadde eksistert, så ville den smakt vondt og beordrer barnet å tie om han skal bruke subversive ord ved bordet. «Ingenting med rumpe i

seg smaker godt. Og hvis du skal snakke mer om rumpe nå, får du gå på rommet ditt», sier hun (ibid.). Denne voksenmakten vil mange barn kunne heie på at Marko skal overvinne.

Barnets forhold til foreldremakt trenger både temporære og mer generasjonsvedvarende muligheter til opprør, og nettopp dette «temporære» opprøret ser vi skje innenfor rammen av en bildebok. Når Marko sier «Har dere vært i Afrika, kanskje?» (Loe & Lima de Faria, 2012, 2. oppslag) utfordrer han foreldrene først ved å tydeliggjøre at de heller ikke har førstehåndskunnskap om kontinentet, men deretter kan vi lese hans handlinger som en slags barnlig oppvisning av hva barnet kan fantasere fram av lekne og fantastiske eksistenser. Ved å kunne vise fram en fantastisk og vill verden der det nettopp er slik at rumpemelk finnes - ubestridt - får barnet et karnevalistisk frikvarter fra den voksnes bestemmelse og definisjonsmakt.

Parodien både utfordrer og bevarer

Postmoderne parodier baserer seg ofte på det vi kan si er kulturens kjente grunnstrukturer eller basisfortellinger. Ved å anvende en myte eller basisfortelling, kan man fortelle en historie på flere plan, men mange barnelesere vil først og fremst befinne seg i fortellingens førsteetasje (Tournier i Beckett, 2006, s. 165). Dette henger sammen med hvor mange fortellinger de kjenner fra før, men også om deres generelle erfaringshorisont.

Barnas erfaringshorisont i Norge i dag vil i så måte variere. Når man begynner å kjenne igjen en grunnstruktur eller en basisfortelling eller andre undertekster, så kan vi si at vi har kommet opp i fortellingens andre etasjer. I barnehager synges Egners «Dyrene i Afrika» og en del barn vil ha sett *Løvens konge* – så de vil allerede ha et forhold til et imaginært Afrika. En del barn i norske barnehager har også med seg egne erfaringer fordi de kommer for eksempel fra Somalia, Eritrea og Midtøsten. I disse barnehagene vil forutsetningene for å forstå og reagere på barnekulturelle framstillinger av Afrika, slik vi møter dem i *Rumpemelk fra Afrika*, nødvendigvis fortone seg annerledes enn hos dem som bare har hørt om Afrika. Enkelte barn vil ha reist til Afrika på ferie eller de kan ha bodd der en stund, andre igjen kan kjenne igjen noe fra medier og leketøy fra leketøysbutikker.

Men en god del barnelesere vil altså først og fremst befinne seg i fortellingens førsteetasje, som Tournier omtalte det. I denne etasjen kan en parodi fungerer som et av de formative møtene med imaginære forestillinger av Afrika. Barn får ofte kjennskap til nyversjoner av Kiplings *Jungelboken* (1894) og andre klassikere, gjennom omskrevne og parodierte varianter. Slik går man baklengs tilbake til mytene og det opphavelige, og det er nettopp parodien som holder de klassiske fortellingen og mytene i livet. Disney har vært en representant for denne tveeggede bevaringsmodellen i mange år. Beckett (2006) siterer og diskuterer forfatteren Tourniers tanker om det å bruke klassiske myter. Beckett viser til Tourniers moderne gjenfortelling av *Robinson Crusoe*, der han sier at selv om vi leser Defoe (1719) i dag, så vil våre nåtidige øyne tillegge fortellingen våre verdier: «Conscious of the problems of the Third World, modern sports, the Club Med.» (Tournier i Beckett, 2006, s. 165). Parodiens vesen er at den både forholder seg kritisk og sympatisk til sitt kunstneriske forelegg. Den kan latterliggjøre, men også være med på å bevare og til og med hedre (Rose, 1993, s. 47). Det latterliggjørende er antakeligvis det som det er lettest å forstå uten å kjenne til opphavstekstene. Mange barn vil oppfatte bildebokas sterke farger uten sjatteringer og strekens hyperbolske lekenhet, dens eventyrlige komikk, og de kan dermed forstå at noen gjør narr av noe, uten at vi helt forstår hva det gjøres narr av. Det verbalspråklige overskuddet gir også sjangersignaler om et stort «liksom at» og knytter fortellingen sammen med leken og tegneseriesjangeren. Barn lærer seg ofte parodiske sanger uten å kunne hele originalen. Den voksne leseren derimot, vil ha flere muligheter til å koble seg på parodiens mange lag. Den litterære parodien og allusjonene i teksten inviterer fortiden til diskusjon om hvordan barnelitteraturen tradisjonelt har framstilt Afrika. Denne revisjonen av den vestlige skattejaktfortellingen til det afrikanske kontinentet er nettopp leken, men også på sitt vis nostalgisk. Når Loe og Lima de Faria sender ut kommentarer om elefanten og den politiske rollen kineserne har i

dagens Afrika, vil ikke dette i utgangspunktet være myntet på barnet, men ha en voksen leser i tankene. En form for første innsikt hos barnet om at kinesere har hatt noe med elfenbenskjøp i Afrika å gjøre, kan like fullt etableres.

Avslutning

Vi kan avslutte denne teksten med å stadfeste at Loe og Lima de Faria setter sitt imaginære Afrika i dialog med tidligere tiders Afrika-forestillinger. Denne dialogen skaper ambivalens. Det at en tekst er ambivalent, kan også tolkes som en kunstnerisk styrke: Når vi opplever at vi ikke blir klok på måten en tekst behandler stereotype forestillinger, kan dette være med på å skape ettertanke og refleksjon, selv om den stereotypiske forestillingen om Afrika som vestlige barns lekedyrehage også på sitt vis blir opprettholdt.

I den grad vi kan lese inn satiriske kommentarer til samtiden, ser vi at disse speiler den hvite manns turistblikk og den hvite manns viten om Afrika. Ved å bringe inn henvisninger til spesifikke områder, som Ngorongoro og politiske hentydninger om kineserens rolle i Afrika, blir leseren noe usikker på om ikonoteksten også ønsker å utsi noe om et mer faktisk Afrika. I en slik fortolkning møter vi en verden der den hvite mann allerede har vært, en verden han kanskje til og med har ødelagt. Slik vi leser Loe og Lima de Faria både bekrefter og avkrefter teksten våre kulturelle forestillinger om det imaginære Afrika. Det er fint at vi skaper ironiske samtaler om fortidens og populærkulturens fordommer og ideologier, selv om de muligens først og fremst vil treffe den voksne leseren. Det er også fint at slike bildebøker forvirrer og forstyrrer våre forestillinger om det litterære Afrika. Det er likevel vesentlig at ikke-vestlige barn får tilgang på flere fortellinger om et imaginært Afrika. Med det mener vi et litterært Afrika som også speiler det afrikanske barnet/mennesket som identifikasjonsfigurer. Hvis ikke, vil barnelitteraturen opprettholde Afrika som et sted langt av gårde, der det først og fremst lever ville dyr. For både voksne og barn vil imidlertid et lekeunivers, der barna er klokere enn de voksne, også kunne sette i gang samtaler om hva som finnes og hva som ikke kan finnes i fiksjonens verden. Teksten åpner opp for refleksjoner om «rumpemelk» finnes, men man kan fint trekke dette videre til også å drøfte om «Afrika»-stedet som Marko reiser til finnes i noe annet sted enn i boka.

Litteratur

- Alfheim, I. & Fodstad, C. D. (2014). *Skal vi leke en bok? Språktilegnelse gjennom bildebøker*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Allers, R. & Minkoff, R. (1994). *Løvenes Konge*. Los Angeles: Walt Disney Pictures.
- Beckett, S. L. (2006). Michel Tournier Rells the Robinson Crusoe Myth: Friday and Robinson; Life on Speranza Island. I Beckett, S. L. & Nikolajeva, M. *Beyond Babar: The European Tradition in Children's Literature*. Oxford: The Children's Literature Association and The Scarecrow Press Inc.
- Bergström, G. (1976). *Du er en luring*, Albert Åberg. Oversatt til norsk av Tor Åge Bringsværd. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Bradford, C. (2007). *Unsettling Narratives: Postcolonial Readings of Children's Literature*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Defoe, D. (1719). *Robinson Crusoe*. London: W. Taylor.
- Dorfam, A. (1985). *The Empire's Old Clothes. What the Lone Ranger, Babar, the Reader's Digest, and other false friends do to our minds*. New York: Pantheon Books.
- Egner, T. (1951). Dyrene i Afrika. I *Tretten viser fra Barnetimen*. Oslo: Grøndahl.
- Fanon, F. (2008). *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.

- Hallberg, K. (1982). Litteraturvitenskapen och bilderboksforskningen. *Tidsskrift för litteraturvetenskap*, 3-4, 163-168. Lund: Universitet i Lund.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203358856>
- Iser, W. (1978). *The Act of Reading. A theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Kapúscinski, R. (1998). *The Shadow of the Sun. My African Life*. Oversatt til engelsk av Klara Glowczwska. London: Penguin Books.
- Kipling, R. (1894). I norsk utgave (2003) *Jungelboken*. Oslo: Gyldendal.
- Kohl, H. R. (2007). *Should We Burn Babar? Essays On Children's Literature and the Power Of Stories*; Introduction by Jack Zipes. New York: New Press.
- Lerer, S. (2008). *Children's Literature. A reader's History from Aesop to Harry Potter*. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226473024.001.0001>
- Loe, E. & Lima de Faria, A. B. (2012). *Rumpemelk fra Afrika*. Oslo: Cappelen Damm.
- Mjør, I., Birkeland, T. & Risa, G. (2006). *Barnelitteratur - sjangrar og teksttyper*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Nikolajeva, M. (2006). Børnelitteratur: kunst, pedagogik og magt. I Christensen, N. & Skyggebjerg, A. K. (red.). *På opdagelse i børnelitteraturen. Festskrift til Torben Weinreich*. København: Høst & Søn.
- Nikolajeva, M. (2002). Eventyr og fantastiske fortællinger: fra oldtid til postmodernisme. I Dalgaard, N. (red.) *På fantasiens vinger: om fantastisk litteratur for børn og unge*. København: Høst & Søn.
- Nikolajeva, M. (2002). *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Nikolajeva, M. (1998). Exit Children's Literature? *The Lion and the Unicorn*, 22(2), 221–236. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.1353/uni.1998.0028>
- Raymond, B. (2004). *Løvenes konge 3 – Hakuna matata*. Los Angeles: Walt Disney Pictures.
- Rose, M. (1993). *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon.
- Sendak, M. (1970). *Til Huttetuenes land*. Oversatt av Anne-Cath Vestly. Oslo: Cappelen Forlag.
- Sipe, L. & Pantaleo, S. (2008). *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*. New York & London: Routledge.
- Skaret, A. (2011) *Litterære kulturmøter: En studie av bildebøker og barns resepsjon*. Oslo: Universitetet.
- Stephens, J. (1992). *Language and ideology in children's fiction*. London: Longman.
- Ørjasæter, K. (2009). Hvit barnemakt. Safaribøker for barn i lys av de gamle oppdagelsesreisendes beretninger. *Barn 2*, 31-59. Trondheim: NTNU.

ⁱ Illustrasjon 1 er fra *Rumpemelk fra Afrika* og er gjengitt med tillatelse fra illustratøren, Agnes Bjerknes Lima de Faria, og Cappelen Damm.